Warszawa, d. 15 sierpnia 1919 r. № 15-16 (153)



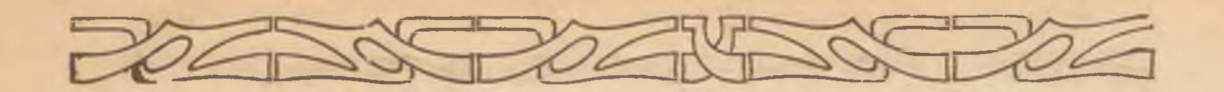
Dr. Adolf Chybiński.

Problemy Moniuszkowskie.

(Ciąg dalszy).

Istnieją w muzyce pewne formy (zwłaszcza większe) i techniki, które mają swe prawa ogólnie przyjęte; np. forma sonatowa lub fuga, technika polifoniczna (kontrapunktyczna) lub polifoniczno-harmoniczna. Formy te i techniki powstały i rozwinęły się w zupełnej niezależności od formy melodji ludowych, powstających w przeszłości i teraźniejszości jednogłosowo, a więc bez udziału harmonji i kontrapunktu; te dwa czynniki mają znowu wpływ na rysunek melodji, i to do tego stopnia, że melodja ludowa zastosowana do tych czynników musi uledz zmianie w rysunku, a przynajmniej w rytmie, aby odpowiedziała estetycznym prawom techniki, z któremi ma tworzyć nierozerwalną jedność. Inaczej logiczny związek w pochodzie harmonji lub głosów będzie conajmniej illuzoryczny, a najczęściej żaden. Starzy mistrze XV i XVI wieku bardzo chętnie posługiwali się melodjami ludowemi w swych polifonicznych dziełach; ale zmieniali je niekiedy aż nie do rozpoznania — i nie mogli inaczej postępować. Wszak melodja nie jest ani jedynym, ani najważniejszym składnikiem dzieła muzyki artystycznej (jako przeciwieństwa do muzyki ludowej), lecz jednym z kilku. Nie bez powodu Schumann porównuje tworzenie muzyczne z grą w szachy: melodja jest królową, ale sytuacja króla, t. j. harmonji, decyduje o wyniku gry. Zadowolnijmy się jednak porównaniem czysto muzycznem. Gdyby Chopin w sonatach pragnął być tak bardzo etnicznie polskim, jak nim jest w polonezach lub mazurkach, to niewątpliwie byłby nim; dlaczego nim nie jest, dlaczego w rytmice tematów sonat nie znajdziemy etnicznych pierwiastków, lecz tylko indywidualne rysy Chopinowskie? „Skandynawski Chopin". jak zwykli niektórzy pisarze muzyczni (za przykładem Bülowa) nazywać Edwarda Griega, jest najmniej skandynawskim w swych sonatach (zwłaszcza skrzypcowych).

Wybitny współczesny kompozytor polski Fr. Brzeziński napisał szereg kompozycji w formie fugi („Tryptyk"). używając tematów polskich; jednakże tylko początek tych tematów jest autentyczny, a dalsze części są zupełnie zmienione. Przebieg tych fug byłby według pewnych poglądów tylko tam „polskim", gdzie powraca temat fugi. Czyż trudno o paradoks lub o absurd, według którego tylko ten głos w fudze jest polskim, w którym znajduje się temat? Jeszcze jeden przykład objaśni nam ten „problem". Największy po Beethovenie symfonista niemiecki, Antoni Brukkner, akcentuje swą plemienną przynależność tylko w „scherzach" swych symfonji, gdyż technika, tempo i rodzajowość scherza nadaje się do tego, aby echa swojskiego tańca w niej się odezwały. Brahms nie gardzi motywami ludowej pieśni niemieckiej nawet w swych adagiach z sonat i symfonji. Ale wszyscy instrumentalni kompozytorowie unikają form ludowych tam, gdzie nietylko ucierpiałby pierwotny wdzięk me-

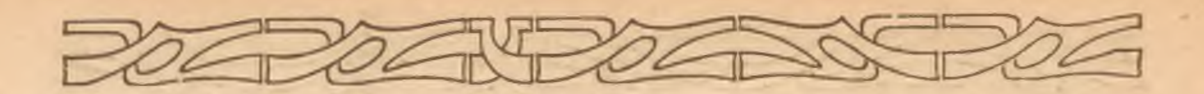


lodji swojskiej ale i stylistyczno-techniczna strona dzieła sztuki. Chopin nawet w scherzach (i menuetach) swych sonat nie jest „etnicznym"; i jeśli kto, to Chopin wie najlepiej. dlaczego to czyni. W scherzu h-moll Copina znajduje się część środkowa (H-dur), o której powiedziano, że jest melodją kolendy „Lulajże Jezuniu". — Sądu tego nie poprzedziła rozwaga. Temat tej środkowej części jest długi i przypomina tylko z początku melodyę arcypolskiej kolendy; ale i w tej „reminiscencji", są nuty i szczegóły rytmiczne, których nie znajdziemy kolendzie. Musimy bardzo ostrożnie postępować w takich dopatrywaniach się, aby nie zmniejszyć olbrzymiej indywidualności Chopina, aby tego, co jest jego duchową własnością, ofiarowaną narodowi, nie uznać za własność wielu, ofiarowaną Chopinowi.

Dochodzimy do wniosku, że nie wszystkie formy i techniki muzyczne są podatne dla zużytkowania materjału etnicznego bądź wprost, bądź też pośrednio w formie przystosowania się do jego zasadniczych elementów.

Któż mógłby sądzić, iż kompozytor (z talentem lub bez niego), posługujący się temi formami i technikami często lub stale jest kompozytorem nie-narodowym? Czy w wypadku, gdyby jego dzieła wywarły powszechny wpływ, uznalibyśmy go za wywłaszczonego z największego dobra, jakiem jest ojczyzna, czy uciemiężona, czy wolna—i czy nie zapisalibyśmy jego czynów na dobro ojczyzny? Czy mielibyśmy to samo uczynić z tym twórcą, który, jako potężna indywidualność o oryginalnym, silnie zarysowanym profilu posiada swój własny, odrębny styl? Niech na to odpowie większość dzieł Chopina!

Jeszcze jedna kwestja pozostałaby do omówienia, zanim syntetycznie nakreślimy obraz „narodowego kompozytora", mianowicie t. zw. wpływów obcych. Musimy zdać sobie sprawę z tego, że środki muzyczne i styl muzyczny — to owoc pracy i wysiłku wszystkich bohaterów ducha, bez względu na czas, narodowość, miejsce. Genjusze są sumą tych wysiłków pomnożoną o pierwiastek indywidualny i głębię myśli. Zdobycz ducha przypada w udziale wszystkim, którzy ją cenią i — co należy wypowiedzieć z zastrzeżeniem—cenić umieją bez względu na spory narodowościowe. Francja i Anglja złożyły podczas tej wojny nieprzeliczone dowody swej niebotycznej kultury. Nie wezmę udziału w krucjacie przeciw Wagnerowi i jego nieśmiertelnym dziełom — rzekł Vincent d'Indy wielki mistrz francuski i żołnierz z r. 1870/71, ojciec żołnierza z r. 1914—19. „Bacha, Mozarta i Beethovena dalej polecę uczniom, bo są nie do zastąpienia"—rzekł Saint Saëns, przeciwnik Wagnera. Bo ci mistrze francuscy wiedzą, ile muzyka zawdzięcza tym genjuszom bez względu na ich narodowość; wiedzą też, ile Bach zawdzięcza Włochom i Francuzom, ile Mozart nauczył się u Włochów i Francuzów, ile Wagner zyskał na znajomości francuskiej opery i Berlioza. A jednak byli to więksi mistrze, niż ci, u których się uczyli — i wzajemnie: od Bacha, Mozarta, Beethovena i Wagnera wiele nauczyli się Francuzi, Anglicy Włosi i muzycy innych narodowości. Wobec tego nie możnaby żadną miarą uznać za nienarodowy i niepatrjotyczny krok, jeśli n. p. współczesny polski kompozytor — czy nim będzie Karłowicz, czy Szymanowski lub Fitelberg — uczy się u R. Straussa, Regera, Debussy'ego, Skrjabina. To nie zmniejsza ani w jednym atomie ich zasług wobec ojczystej sztuki. Są nawet dane, że dzięki tym właśnie u obcych bardzo poważanym twórcom, świat muzyczny Zachodu wie napewno, jak wielkich kompozytorów posiada obecnie Polska. Nic to nie ujmuje ich poczuwaniu się do najściślejszego związku z narodem Dwie wspaniałe symfoniczne „polskie rapsodje" Grzegorza Fitelberga wydali obcy; czy weźmiemy Fitelbergowi za złe że instrumentacji i nowożytnej techniki symfonicznej uczył się na obcych dziełach, nie mając lepszych wzorów w Polsce? Jednakże przez to nie jest jeszcze powiedziane, że Polska właśnie obecnie nie wyda genjusza, który w miarę swego rozwoju będzie wzorem dla innych. Mam wrażenie, że już wydała... Szymanowski napisał szereg utworów fortepianowych, zrodzonych z ducha Chopina, a jednak rozporządzających środkami nowszymi; uczył się ich u obcych, tak, jak Chopin, który nie musiał raz jeszcze stwarzać formy sonatowej, skoro istniała u obcych; nie musiał też omijać tej formy, ponieważ przed nim w Polsce prawie nie pisano sonat. Różycki na każdym kroku stwierdza w swej muzyce, że jest Polakiem z sentymentu, mimo że i on—jak i ś. p. Karłowicz — musiał uczyć się u obcych mistrzów; inaczej nie posunąłby się



naprzód w swej technice. Chopin też nie stworzył odrazu inowacji techniczno-stylistycznych; miał poprzedników, w tę samą stronę dążących — pchnął ich zamysły na właściwe tory i nadał im dzięki swemu genjuszowi znaczenie autorytatywne. Znaczenie to mogą osiągnąć w różnym stopniu i inni, zależnie od wielkości swego uzdolnienia. Mimo obcych, a tak zrozumiałych wpływów, napisał wspomniany dopiero Różycki szereg artystycznych polskich tańców, może najlepszych, jakie w czasach ostatnich wydano. Jak innym jest w nich, jak innyn w swej ostatniej operze „Eros i Psyche"! Jest to znowu dowód zdawania sobie sprawy z różnic w stylu i technice. Tej świadomości można nabyć, jeśli się posiada szerszy horyzont myśli. Albo: jak innym jest Karłowicz, w „Rapsodji litewskiej", a jak zupełnie innym w „Trzech odwiecznych pieśniach" gdzie myśl jego jest zajęta problemami wszechludzkimi?

(C. d. n.).

PAWEŁ BEKKER.

Idea poetycka w twórczości Beethovena.

(Ciąg dalszy).

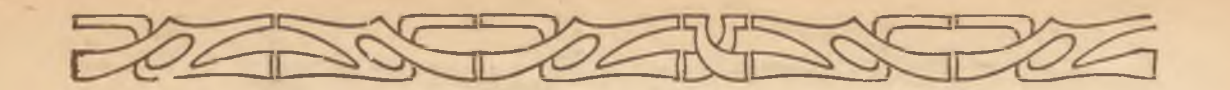
Obraz taki Beethoven usiłuje zgłębić, zanalizować w poszczególnych przejawach, porównać z własnemi myślami i zapatrywaniami, by je w związku z tem dalej rozwijać.

Heros w jego odtworzeniu — to rezultat drobiazgowej analizy krytycznej. Twórca bada skrupulatnie wszystkie otaczające warunki, rozbiera atmosferę, w której jego bohater żyje, usiłuje odtworzyć ją we własnej duszy, umocnić ją w zasadniczych jej linjach. W czasach przewrotów i rewolucji daje mu pierwszą podnietę jakaś postać ze świata wydarzeń politycznych, a podług jej wzoru kształtuje potem swe idee bohaterskie.

Mówi się często, acz niezbyt słusznie, o Beethovenie, jako o republikaninie, nie bacząc na to, ze jest on w gruncie rzeczy naturą przepojonego nawskroś zasadami wyższości arystokraty. Demokratyzm łączy się w nim w dziwny sposób z arystokratyzmem. Jak każdy prawdziwy, świadomy swej wyjątkowej wartości artysta jest Beethoven zwolennikiem uznania autorytetu. W Wiedniu widzi on, ten wolnościowo usposobiony nadreńczyk wszystkie ujemne strony dawnego ustroju politycznego w najjaskrawszej wyrazistości. Jednocześnie dochodzą go wieści o gwałtownem samowyzwoleniu się uciśnionego ludu, o usunięciu wszystkich nieprawości, które tu ma wciąż przed oczyma. Słyszy o nagłem zdobyciu wolności przez narody francuskie i widzi, że republika, którą dotyczas poczytywano za utopję, może stać się rzeczywistością w nowoczesnym ustroju państwowym. W rzucie porównawczym zestawia z nią epokę rozkwitu kultury greckiej, która jest dlań, jako dla artysty, złotym wiekiem ludzkości. Staje się tedy republikaninem w teorji, poczęści wskutek opozycji przeciw wojennym stronom ustroju monarchicznego, a poczęści pod wpływem zachwytu nad politycznym ideałem przyszłości. W praktyce jednak jego przekonania demokratyczne niewątpliwie nie wytrzymałyby próby. Ten świadomy swego kapłańskiego dostojeństwa twórca wystąpiłby z bezwzględną energją przeciw istotnym uroszczeniom równości i braterstwa, karząc wzgardą śmiałka, ktoryby się ważył zbliżyć do jego tronu bez czci powinnej.

Właściwie impulsem twórczym nie był dlań ruch wolnościowy całego narodu, ale wyjątkowa postać jego przywódcy. Heros polityczny stanowi punkt wyjścia beethovenowskiego tworu; bohater—wódz, który przez krwawe boje prowadzi swe ludy do szczęśliwej wolności. Wówczas wierzył jeszcze Beethoven w bohatera, którzyby takich czynów mógł dokonać. Widział również w takiem oswobodzeniu człowieka cel rozwoju, w czynach takiego bohatera najszczytniejsze wcielenie ludzkiej woli.

Od badania życia ludów przechodzi Beethoven do wzajemnego stosunku obu płci, od państwa — do rodziny. I tu, stajac wobec najsubtelniejszych, najbardziej sielankowych stosunków, odnajduje punkt wyjścia tylko wówczas, gdy może przy-



mioty indywidualne spotęgować do wyżyn bohaterstwa. Uczucie miłości jako wyraz bezwarunkowego oddania się dwóch istot, interesuje go dopiero wtedy, gdy wystawione jest na najcięższą próbę samozaparcia się i całopalnej ofiary. Pełna poświęceń, niesamolubna wierność małżeńska, która czerpie swe siły nie z pożądania zmysłowego, lecz z tęsknoty do wyzwolenia uwięzionego — oto znów temat dla Beethovena, temat który go wprowadził do zupełnie nowej dziedziny życia wewnętrznego. Wyzwolenie jednostki przez ofiarną miłość: idea zasadnicza uwertur „Leonory". Jego pojęcie bohaterstwa ukazuje się tu w nowem świetle. Już nie zbiorowy interes całości, lecz przeżycia dwojga ludzi stanowią punkt wyjścia.

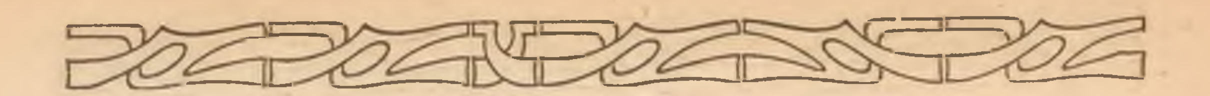
Po apoteozie politycznego ideału wolności, przychodzi kolej na ideał wolności indywidualnej, po „Eroice"—„Leonora". Droga ta prowadzi dalej do filozoficznego badania własnej jaźni. Już to nie jest bohater, który uosabia cały jakiś świat, jak w „Eroice", ani ten jak „Leonora-Fidelio", który prowadzi do zwycięstwa sprawy osobiste dwóch ściśle ze sobą złączonych istnień. Teraz staje bohater sam przeciw całemu wrogiemu otoczeniu. Takim jest Egmont, Korjolan, wielkie postaci tragiczne ze świata bohaterów beethovenowskich. Oni walczą już nie o wolność w zewnętrznem znaczeniu tego wyrazu, lecz o wolność woli. Oznaczają one epokę przejściową w życiu wewnętrznem Beethovena. W świadomem samounicestwieniu upatruje teraz Beethoven koniec wszelkiego dążenia. Ale z głębin tego ponurego pesymizmu, który grozi mu ostateczną zagładą, czerpie nowe siły. Pokrzepiony, świadomy swej wewnętrznej mocy, podnosi się do niebosiężnej wysokości, takiej, do jakiej nigdy przedtem wznieść się nie zdołał.

Ból istnienia, rozpacz nad własnym losem leży już poza nim. Podniósł zasłonę życia i bez trwogi spojrzał na prawdziwy obraz bytu. Nie zabiło go to, nie stał się ani pokutnikiem, ani głosicielem znikomości i nicości wszystkiego, co doczesne. Roztrząsanie zagadnień podsuwanych przez świat zostało zlikwidowane. Teraz wzrok jego buja po wolnych słonecznych szlakach. Jeszcze wciąż kocha to życie ze względu na walki i cierpienia, które go ono kosztowało. Lecz z bólu rodzi mu się radość. Nowy ideał bohaterstwa świta w jego świadomości. Wyzwolony ze wszelkich zmagań życiowych, czuje się wzniesionym do innych sfer, wyższych, zdala od świata, i z błogim uśmiechem spogląda w niebo, skąd brzmi dlań zapowiedź wiecznej szczęśliwości. I tak w pełni rozwoju, jako dojrzały bohater, osiąga ostatnie stadjum w ewolucji swego pojęcia o najwyższem szczęściu: objawienie wyższego ponad wszystkie nędze żywota umiłowania życia tu na ziemi, z jego rozdzierającym serce bólem i nikłą marną rozkoszą. Tem pragnieniem życia, którego mu nie zdołały obrzydzić, lecz owszem drogiem uczyniły wszystkie przeżyte bóle, tchną i rozbrzmiewają znowu jego ostatnie dzieła. W nich ukazuje tym, którzy za nim idą, swoje niebo, w którem znalazł zbawienie, swoje Elizjum. I wtedy sam, w djonizyjskiem upojeniu, wydobywa z siebie wielką pieśń radości.

Muzyka programowa Beethovena otwiera przed nami szerokie horyzonty, ukazuje nam najwyższe szczyty jego twórczości, o ile są naszemu oku wogóle dostępne. Nie są one jednakże jedynemi drogowskazami do świata jego myśli. Ważnem uzupełnieniem instrumentalnej muzyki programowej są dramatyczne i liryczne utwory głosowe. Jakkolwiek o wiele mniej liczne, niż utwory instrumentalne, godne są głębokiej uwagi ze względu na szeroką linję koncepcji oraz na znaczenie zawartych w nich wartości artystycznych. Najbliżej spokrewnione z muzyką programową, niemal bezpośrednio z nią związane są utwory dramatyczne. Uwertury „Egmont" i „Leonora" przedstawiają całą dalszą akcję w zwartem, do kilku zasadniczych punktów sprowadzonem, skupieniu. Muzyka samego dramatu i opery, pomimo wielkiej wartości poszczególnych części, nie przynosi już nic nowego, prócz szerszego rozwinięcia myśli zasadniczych, zawartych w uwerturach. Za to przerasta znacznie ramy programowej muzyki instrumentalnej największe wokalne dzieło liryczne Beethovena — wielka msza D-dur. Co do zamierzeń, jest ona najpotężniejszym, najszczytniejszym pomnikiem jego twórczości.

Formuła wiary, mająca pierwotnie przedstawiać wyznanie jakiejś idealnej rzeszy wierzących, staje się tutaj wyrazem uczuć jednostki.

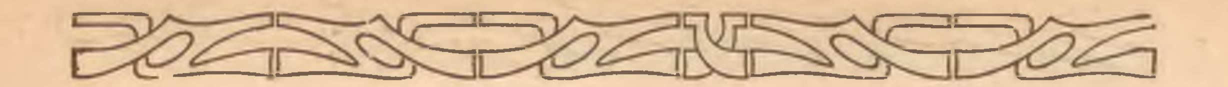
Stosunek Beethovena do religji urzędowej był zdawna chłodny. Ani jako



twórca, ani jako człowiek nie mógł się nagiąć do ślepego przyjmowania dogmatów, jako prawdziwych i nieomylnych. Zewnętrzna obrzędowość katolicyzmu, w którego zasadach został wychowany, stała się dlań obcą i obojętną. Protestantyzm znów wydawał się twórcy o wybujałej wyobraźni zbyt trzeźwy. I dlatego trzymał się na uboczu od wszelkich spraw kościelnych, a religijne potrzeby ducha zaspakajał ukochaniem natury, która miała dlań więcej i wiele podnioślejszych objawień, niż jakiekolwiek słowa kapłańskie. Im bardziej zatapiał się w metafizycznych źródłach życia, im głębiej filozofja jego ujmowała stosunek jednostki do wszechświata, im wyżej unosił się duch jego w sfery pozazmysłowe i zdobywał świadomość, że prawdziwe bóstwo mieszka w piersi człowieka, tem trudniej mu się wydawało odzwierciadlić nowy światopogląd w artykułach wiary starego chrystjanizmu. Czuł, że ograniczoność tej nauki nie odpowiadała jej duchowi, ale została do niej wprowadzona sztucznie przez krótkowzroczny, małoduszny wykład. I wówczas to próbuje jako wyzwolony wewnętrznie twórca, który odrzucił wszystką małostkowość przesądów religijnych, znaleźć wyraz artystyczny dla nurtujących go natchnień w rytmach starego tekstu mszy. Wolny od ram wyznaniowych, ucieka się do podniosłych wyrazów, które poprzez wieki całe służyły jako symbole poetyckie wiary w Boga. Natura jest jego Bogiem; nauczyła go ona pojmować i czcić każde zjawisko, jako odbicie istoty boskiej. A więc i na siebie samego patrzy jako na naczynie nieziemskich objawień, jako na bohatera, który wszystko zniósł, przecierpiał, dał się umęczyć, odszedł z tego świata, a potem zmartwychwstał i poczuł w sobie Boga. Jest w tem wyznaniu wiary Beethovena, w tem jego zwiastowaniu boskości w człowieku jeszcze coś więcej, niż panteizm Spinozy i Goethego. Tkwi w tem bezpośredni zwrot do własnej jaźni. Nauka o naturze w Bogu i Bogu w naturze, o objawieniu się Boga we wszechrzeczy potęguje się tu aż do mistycznego uznania Boga w jednostkowej jaźni twórczej.

A wynik ostateczny tej całej pracy? Wolność pod względem twórczym, politycznym, indywidualnym, wolność woli, czynu, wiary, wolność całego indywidualizmu we wszystkich jego przejawach zarówno zewnętrznych, jak wewnętrznych: oto posłannictwo, które spełnia Beethoven, któremu daje wyraz symboliczny we wszystkich postaciach bohaterskich swych utworów, zarówno dramatycznych jak lirycznych. To jest złoty most, łączący tylko pozornie samotnika z współczesnemi wielkiemi duchami i bojownikami idei: Kantem, Fichtem, Humboldtem, Steinem, Schillerem, Goethem Tu rozbrzmiewa ten sam akord, ktory w czasie walk wolnościowych przeradza się w burzę, który dwadzieścia lat przedtem rozpętał się w orkan rewolucji francuskiej

A teraz porównawczy rzut oka na życie zewnętrzne Beethovena: nie widzimy w niem śladu uniżonej służalczości Haydna, dziecięco-dobrodusznych przywiązań Mozarta lub uczciwej, urzędniczej oschłości Bacha. Beethoven stoi wolny i samotny. To co mu daje świat, uważa za należną sobie daninę, to co on wzamian daje światu jest dobrowolnym darem. Nie zginający przed nikim karku, świadomy swej mocy, jak nikt przed nim, prócz pokrewnego i pod tym względem Haendla, głosi absolutną wolność własnej osobowości, prawo do swobodnego wypowiedzenia się jednostki, żyjącej pośród gromady. Walczy o ideał rozbudzonej w poczuciu samej siebie indywidualności, o wolność wiary i sumienia. Płomienne hasła epoki „praw, które się rodzą z człowiekiem", „wolności i dostojeństwa ludzkiego" znajdują w nim natchnionego rzecznika. Ale nie jest ta wolność nieokiełznaną samowolą: wraz z prawem stanowienia o sobie budzi się świadomość odpowiedzialności. Jednostka nie jest samowładnym panem świata: z chwilą, gdy przekracza przyrodzone granice swej władzy, zostaje skazana na zagładę. Korjolan musi zginąć, gdyż jego wola pcha go do dyktatury, imię Napoleona zostaje wymazane z partytury „Eroiki", bo konsul przedzierzgnął się w tyrana. Beethovenowskie pojęcie wolności opiera się na podstawie ściśle etycznej. Jest to w trudzie, w ciężkiej walce z losem zdobyte szczęście. Nie zniewieściałe użycie, sybarycki spoczynek, pełny rozkoszy bezwład—ale surowy obowiązek, twardy przymus, który staje się źródłem radości, bo ogarnia głębię własnej istoty. Prowadzi on nietylko do zdobycia wolności, ale użycza bojownikowi siły do utrzymania w swem posiadaniu zdobytego najwyższego dobra i do korzystania z nie



go. Poczucie obowiązku względem siebie i innych, spełnienie Kantowskiego kategorycznego nakazu staje się podstawą tego wysokiego poczucia odpowiedzialności, które jedynie zabezpiecza i gwarantuje właściwe zużytkowanie zdobytej wolności Ta świadomość czynnego spełnienia obowiązku rodzi wzniosłą radość, która widzi w życiu — pomimo wszelkie bóle — nie lekceważenia godne, lecz najcenniejsze dobro, warto by je posiadać, bronić, doskonalić i doprowadzić do najwspanialszego rozwoju wszyśtkich zasobów duchowych. Tkwi w takiem ujęciu najwznioślejszy idealizm. Jego nadzieje wybiegają poza najdalsze, nieobjęte krańce, sięgają poza granice naszego poznania. Mówią o owej wiekuiście tajemniczej mocy, która łączy miłość z potęgą; ona to wskazuje cel, udziela nagrody. Ale prawa działania zdobywa sobie człowiek własną siłą, w poczuciu świadomego spełnienia obowiązku, w zdobytej przez siebie samego wolności. „Prawo moralne w nas — gwiazdziste niebo nad nami: Kant“.

(D. c. n).

MATEUSZ GLINSKI.

Szkice z dziejów sztuki kapelmistrzowskiej.

(Ciąg dalszy).

Jak widać z tego sprawozdania, główną wadą podwójnej dyrekcji była niezgodność pomiędzy dyrektorem a koncertmistrzem w zaznaczaniu taktu. Tę wadę starano się usunąć przez wprowadzenie do orkiestry *trzeciego* kapelmistrza i przez wytworzenie w ten sposób nowego *systemu potrójnej dyrekcji.*

Ten system po raz pierwszy został zilustrowany na karcie tytułowej słownika muzycznego Waltera, wydanego w r. 1732; na tej rycinie widzimy na pierwszym planie — organy, przy których siedzi dyrygent (clavecinista), nieco z boku stoi koncertmistrz ze skrzypcami w ręku na lewo stoi trzeci dyrygent z dwiema(!) chartami, po jednej w każdym ręku [1]).

Jednakże w ówczesnej literaturze fachowej zrzadka tylko znajdują się wzmianki o tym systemie. Posługiwano się nim głównie w tych razach, gdy wykonanie utworu muzycznego wymagało wielkiego zespołu wykonawców, albo gdy oprócz orkiestry uczestniczył chór.

W takich razach stosowano go jeszcze w ubiegłem stuleciu. Tak np. finał ostatniej symfonji Beethovena przez czas długi wykonywany był podług systemu potrójnej dyrekcji. Po raz pierwszy symfonja wykonana została pod dyrekcją: koncert, mistrza Schuppanzigha, clavecinisty, znanego wykonawcy dzieł Beethovena, Umlaufa, a wreszcie samego Beethovena, który dyrygował przy osobnym pulpicie. Uroczyste wystawienie „Mesjasza“ Haendla w Berlinie powierzono Hillerowi, głównemu dyrektorowi, Bendzie, koncertmistrzowi, i Faschowi — claveciniście. Oratorja Haendla wykonywane były w Wiedniu pod dyrekcją Salieri'ego, Hofmana i Umlaufa [2]). Jednakże system potrójnej dyrekcji nigdy nie stał się systemem samodzielnym. W w. XVIII był on tylko poprawką i dopełnieniem starego systemu podwójnej dyrekcji, jako wynik wzrastających trudności technicznych stylu orkiestrowego Podstawowy brak tego systemu wskazany po raz pierwszy przez Quantza, chwiejność w określeniu taktu—wywołał inne, ważniejsze w dziejach dyrygowania zmiany, które naogół znalazły wyraz w rozszerzeniu zakresu kompetencji koncertmistrza (patrz wyżej).

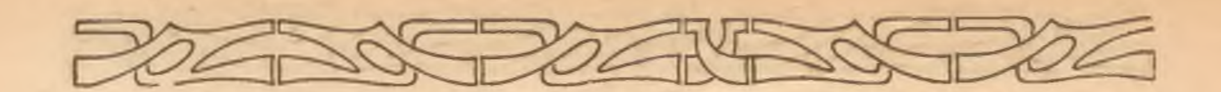
W epoce, o której mówimy, t. j. w drugiej połowie XVIII w. system generał basu przeżył już był okres swego rozkwitu. Technika kompozytorska zrobiła już znaczne postępy.

Basy orkiestrowe już się potrosze zaczęły emancypować; wiolonczela, a potem altówka stały się samodzielnemi głosami orkiestry. Po raz pierwszy w sztuce orkiestrowej oceniono niezastąpione niczem znaczenie dętych instrumentów dla wypełnie-

---

[1]) Por. Schienemann, wyż. wsp. dz.

[2]) W jednym z listów z Paryża (z czerwca 1778 r.) Haydn wspomina o wykonaniu swojej symfonji według systemu podwójnego dyrygowania. „Ich entschloss mich endlich mit dem Vorsatz, dass wenn es so schlecht ginge, wie bei der Probe, ich gewiss aus Orchester gehen werde und dem Hrn. La Hussaye, erstem Violin, die Violine aus der Hand nehmen und selbst dirigieren werde“.



nia środkowych głosów harmonji, po raz pierwszy zaczęły tworzyć się formuły klasyczne zastosowania waltorni i trąb, które do tego czasu używane były tylko w górnych rejestrach, a oboje i wprowadzone do orkiestry przez szkołę mannheimską klarnety po raz pierwszy zaczęto stosować nie dla dublowania skrzypiec lecz dla uzupełnienia harmonicznego tła i dla samodzielnych miejsc solowych. Wskutek zastąpienia głosów środkowych przez instrumenty dęte wyszedł na jaw urok znaczenia kolorytu orkiestrowego: tutti orkiestrowe przestało przedstawiać przypadkowy konglomerat rozrzucanych po skali harmonicznych nut akordu przy bezbarwnym akompanjamencie fortepianu, lecz zaczęło brzmieć z niesłychaną dotychczas pełnią i siłą; pozatem stworzyło się szerokie pole zastosowania kontrastów w brzmieniach. Kompozytorowie ówcześni po raz pierwszy uświadomili sobie znaczenie sztuki orkiestracji i zaczęli dążyć do owładnięcia wszelkiemi tajemnicami prawidłowego i pięknie brzmiącego pisania na orkiestrę. Wobec tego środkowe głosy orkiestry nabrały wielkiego znaczenia.

Jeśli kompozytorowie dawniejsi zupełnie nie zdawali sobie sprawy ze znaczenia instrumentacji, tak, że np. Lully powierzał harmonizację podług basu cyfrowanego i instrumentację swych melodji swym uczniom, a Lotti powierzał tę pracę swemu kopiście (Schretterowi), a przy wykonaniu utworu orkiestrowego członkowie orkiestry robili to według swego upodobania — to kompozytorowie drugiej połowy XVIII w. zaczęli z wielką starannością wypisywać wszystkie środkowe głosy partytury i zwalczać utartą w praktyce orkiestrowej manierę dowolnego „upiększania“ napisanej przez autora partji.

Cały system generał basu, który tak wszechwładnie panował przez kilka stuleci, przestał odpowiadać wymaganiom nowego stylu. W niektórych utworach mannheimskiej szkoły, po raz pierwszy nie widzimy już basu, jakkolwiek skąpe notowanie głosów środkowych partytury nasuwa przypuszczenie, że przy wykonaniu brał udział dyrygent cembalista. W innych znów utworach tej szkoły bas cyfrowany opatrzono zaznaczeniem „ad libitum“. Pierwsze symfonje Haydna należą jeszcze do starego stylu, ale począwszy od t. zw. symfonji paryskich Haydn zarzucił użycie cembalo. Ostateczny cios systemowi generał basu zadały późniejsze symfonje Haydna i pierwsze Mozarta. W nich uwydatnił się w całej pełni styl muzyczny: zamiast nieruchomych „podstawowych“ basów, ukazały się samodzielne głosy orkiestry, współdziałające w rozwinięciu tematów i w efektach orkiestracji; zamiast stereotypowego tła harmonicznego—tkanina samodzielnych głosów umiejętnie rozłożonych na instrumenty orkiestrowe. *(D. c. n.)*

Dr JÓZEF REISS.

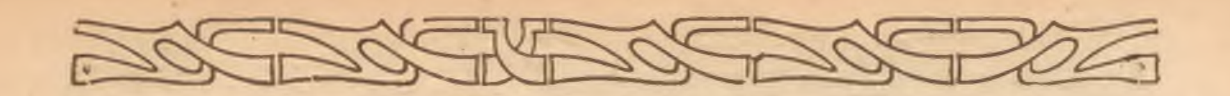
SZKICE MUZYCZNE[1]

IV. WIRTUOZ-SOLISTA.

Główną postacią naszej estrady koncertowej, a zarazem głównym przedmiotem naszej krytyki muzycznej, jest solista-wirtuoz. Wirtuozostwo jest pożądane i pożyteczne jako—rzemiosło, jako środek techniki muzycznej; lecz staje się ono ujemnym objawem w sztuce wtedy, gdy uprawiane jednostronnie, jako akrobatyka, rości sobie pretensje dla oklasków w sali koncertowej. To płytkie wirtuozostwo, goniące jedynie za efektem, olśniewające zewnętrznym blaskiem, nie poddane w służbę artystycznych celów, stworzyła *opera,* i to jest jedno z jej przewinień wobec muzyki. Kult wirtuozostwa datuje się od chwili, gdy scenę operową opanowali wszechwładnie śpiewacy, święcący wprost niebywałe tryumfy. Nietylko primadonny, ale i sławni śpiewacy, zwłaszcza kastraci, spotykali się z objawami przesadnego uwielbienia i zdobyli zaszczytne stanowisko w dziejach muzyki. Ze sceny operowej zeszło wirtuozostwo na estradę koncertową; początkowo ograniczone niemal wyłącznie do śpiewu, owładnęło ono także i muzykę instrumentalną; obok śpiewaków wirtuozów pojawiają się z początkiem wieku XIX skrzypkowie i pianiści-wirtuozi, a więc w chwili, gdy zbliża się zmierzch wirtuozostwa wokalnego w operze. Śmiertelny cios rycerzom ko-

---

[1]) Patrz „Przegląd Muzyczny“ № 10.



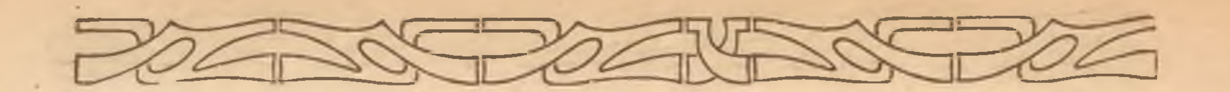
loratury zadał Ryszard Wagner swoją epokową reformą dramatu muzycznego; wypędzone ze sceny wirtuozostwo schroniło się na estradę koncertową. Popisy śpiewaczek koloraturowych należą już dzisiaj na estradzie koncertowej do zjawisk nader rzadkich; tolerować je można jedynie pod tym warunkiem, jeśli się je oceniać będzie tylko ze stanowiska historycznego. Natomiast w całej pełni rozwielmożniło się wirtuozostwo instrumentalistów. Takim samym kultem, jakim otaczano dawniej śpiewaków operowych, darzy się dzisiaj solistę skrzypka lub pianistę. Estrada koncertowa jest wytworem ostatnich czasów; dawniej odbywały się koncerty w kościołach, co wstrzymywało powstanie wiztuozostwa instrumentalistów.

W rzeczywistości istniało wirtuozostwo zawsze tam, gdzie technika muzyczna osiągnęła już pewien stopień doskonałości, a zwłaszcza powstawało wtedy, gdy zamierała twórczość, ustępując miejsca epoce beztwórczej, mechanicznej pracy.[1] W rozwoju wirtuozostwa były liczne zmiany; toteż między wirtuozostwem dawnem a nowem jest wybitna różnica: dawniej było ono wtórnym objawem ruchu muzycznego, było czemś drugorzędnem, podczas gdy w nowszych czasach stało się ono zawodem, a więc czynnikiem samodzielnym,. wymagającym równorzędnego traktowania go obok innych czynników życia muzycznego. Twórcą tak pojętego wirtuozostwa nowoczesnego jest skrzypek Nicolo Paganini (1784 — 1840), lubo i przed nim pojawiają się wędrowni wirtuozi, jak np. głośny swego czasu, podróżujący po całej Europie skrzypek Antoni Lolli (zm. 1802), olśniewający—podobnie jak Paganini—błyskotliwą techniką; główną cechą nowoczesnego wirtuoza jest też nieustanna wędrówka po większych miastach, jak najkorzystniejsze sprzedanie swego talentu; stąd to w otoczeniu wirtuoza pojawia się zawsze „impresario“, przedsiębiorca, który bierze go jakby w dzierżawę, pośredniczy między nim a publicznością, załatwia całą stronę administracyjną, czem wirtuozowi ułatwia niezmiernie jego wędrówkę koncertową, oszczędzając mu mnóstwa kłopotów, z tem połączonych. Twórcą tej formy życia koncertowego jest również Paganini, który pierwszy „zaprzedał się“ przedsiębiorcy, ściągając na siebie początkowo zarzuty wyrachowania i niskiej spekulacji, niegodnej artysty. Tego wszystkiego nie znało dawniejsze wirtuozostwo — poza operą; bo w operze panowały podobne stosunki: dość przeczytać komedję Carlo Goldoniego „Impresario ze Smyrny“ (1761), by się przekonać, że niewiele zmieniły się od owego czasu stosunki na tem polu.

W dawnem wirtuozostwie zawsze był pierwiastek twórczy — i to jest jedną z zasadniczych różnic między przeszłością a czasami naszymi; wszakże nawet śpiewacy operowi wnosili w interpretację coś własnego, gdyż w arjach „da capo“ trzecią część arji czyli repryzę, będącą dosłownem powtórzeniem części pierwszej[2]) śpiewali zawsze z własnymi dodatkami t. j. wyposażali ją bogatą ornamentyką koloraturową tak, że kompozytor tej części arji nie wypisywał, pozostawiając jej wykonanie wirtuozowskiej sztuce śpiewaka. Podobnie działo się przy wykonaniu koncertów solowych na skrzypce lud fortepian; występująca w nich zawsze „kadencja“ była improwizacją solisty; dopiero w nowszych koncertach wypisuje ją kompozytor, gdyż dawny zwyczaj improwizowania zaginął i ustąpił miejsca mechanicznej reprodukcji. Wirtuozostwo było dawniej nieodłączne od osoby kompozytora; ponieważ brakło zawodowych wirtuozów, traktujących wykonywanie dzieł obcych jako rzemiosło, dlatego każdy kompozytor musiał władać biegle techniką wykonawczą na jakimś instrumencie, by zapoznać ogół ze swemi kompozycjami; stądto sławne były koncerty organowe, które urządzał Buxtehude w Lubece, grając głównie swoje dzieła, stąd wirtuozami byli zarazem najgenjalniejsi kompozytorzy jak J. S. Bach, Mozart i Beethoven, który w młodości często występował na estradzie koncertowej jako świetny pianista i wykonawca własnych utworów, aż do chwili, gdy utrata słuchu nie pozwoliła mu na dalsze występy. Od czasów Beethovena następuje rozdział pomiędzy wykonawcą a kompozytorem. Wprawdzie i Chopin zjawiał się na estradzie koncertowej jako wykonawca własnych dzieł i jako improwizator, lecz to już był schyłek dawnej epoki, bo oto właśnie wtedy olśniewał i ujarzmiał całą Europę czarodziejską grą swoją demoniczny

[1]) Wiem, że tematem tym zajmuje się Dr. A. Weissmann w książce „Geschichte des Virtuosentums“; niestety nie znam jej, gdyż z powodu obecnych trudności komunikacyjnych nie mogłem jej (mimo starań) sprowadzić.

[2]) Bliższe wyjaśnienie znajdzie czytelnik w moim podręczniku „Form muzycznych“ Lipsk 1917.



Paganini, pierwszy i zarazem największy wirtuoz wędrowny, traktujący wirtuozostwo zawodowo, jako główny cel swej sztuki. Od niego przejął je Franciszek Liszt, który zdobycze nowej techniki skrzypcowej Paganiniego przeszczepił na fortepian i tajemniczym urokiem gry swojej podobnie działał, jak Paganini. Kult wirtuozostwa sięgnął wówczas zenitu, a zachwyt słuchaczów przybierał chorobliwe formy jakiejś zbiorowej psychozy; w dziennikach wypisywano egzaltowane artykuły pochwalne, w sali koncertowej zasypywano Paganiniego i Liszta kwiatami, wynoszono ich na rękach do powozu i oddawano im niemal bałwochwalczą cześć.

Tryumfy tych dwóch wirtuozów pobudziły innych do rywalizacji. Odtąd każdy niemal pianista czy skrzypek życie całe trawi na zdobyciu techniki, by z estrady koncertowej zbierać oklaski i budzić podziw tłumu; lecz ci wszyscy wirtuozi zapominają o tem, że zarówno Paganini, jak i Liszt byli znakomitymi kompozytorami, którzy olśniewali wykonaniem właśnie swoich kompozycji, że jeden i drugi był zjawiskiem zupełnie nowem w ówczesnej muzyce i że każdy z nich miał jakąś tajemną siłę demonicznego czaru, którą ujarzmiał słuchaczów. Tymczasem każdy pianista czy skrzypek, opanowawszy technikę swego instrumentu, staje przed publicznością z żądaniem, by mu składano wyjątkowe hołdy; przekonany jest bowiem, że sama gra, która jest przecież tylko wynikiem mechanicznej pracy, daje mu do tego należny tytuł. Z tem łączy się owo niemiłe, a niemal powszechne zjawisko, że każdy z nich ma się za artystę, zapominając o tem, że artyzm musi mieć w sobie pierwiastki twórcze; tymczasem u nas w szafowaniu mianem artysty doszło do tego, że nieledwie każdy wesołek kabaretowy rości sobie pretensje do nazwy artysty. Mylne wyobrażenie o sobie skłania wirtuozów do przybierania afektowanej pozy zarówno w zachowaniu jak i przy grze; ileżto razy w sali koncertowej skazani jesteśmy na to, by patrzeć na wykonawcę, który w sposób teatralny nadaje sobie pozory natchnionego kapłana sztuki, a w rzeczywistości pracuje tylko odruchami pamięci; mamy przed sobą niemal zawsze automat, rezultat tresury, pochłaniającej więcej czasu, niżby przypuścić można.

Dużo winy ponosi w tem obecny kierunek wychowania muzycznego; każda szkoła muzyczna jest u nas przedsiębiorstwem prywatnem, któremu w pierwszej linji idzie o zwalczenie „konkurencji" (i ostatecznie nie można jej tego brać za złe), a więc o to, by dać jak najwidoczniejsze rezultaty swej nauki; to osiąga się za pomocą popisów. W swoich sprawozdaniach walczę stale z popisami, uważając je za jeden z najszkodliwszych czynników wychowania muzycznego; nie mają one bowiem nic, coby przemawiało za ich dalszem utrzymaniem w szkole, a natomiast kryją w sobie mnóstwo cech negatywnych: popis nie pozwala na stwierdzenie muzykalności ucznia, dając rzecz mechanicznie opracowaną, a więc jedynie tylko obraz tresury; popis — przez to samo, że jest popisem, a więc czemś obliczonem na zewnętrzny efekt — działa ujemnie na ucznia, podsyca chorobliwie jego ambicję; nadto zmusza do pracy nieproduktywnej, wytężającej jedynie nerwy. Prócz tego ma mnóstwo innych stron ujemnych, których omówienie wybiega poza cel niniejszego szkicu. W swojej walce z tym przestarzałym zabytkiem naszego „systemu" wychowawczego mam jednak zawsze jako odpowiedź ironiczny uśmiech każdego nauczyciela gry! Popisowej tresurze zawdzięczamy w pierwszej linji nieprzeliczone rzesze owych solistów, zawiedzionych w swych nadziejach i ambicjach. Jedynie garstka z pośród nich zdobywa krótkotrwałe powodzenie na estradzie koncertowej.

Wirtuoz ma być pośrednikiem między kompozytorem a słuchaczem, ma być tylko tłumaczem natchnień artysty. Czy tak jest w praktyce? Wiemy z doświadczeń, wyniesionych z sali koncertowej, że nietylko tak nie jest, ale że wykonawca usuwa na drugi plan kompozytora, a główną czy też wyłączną uwagę stara się skupić na sobie. Publiczność tak już przywykła do tego, że uważa to za rzecz normalną, i nie widzi w tem stanu, ubliżającego godności sztuki. Większość programu jest tak ułożona, by jeno gra wirtuoza przedstawiła się najkorzystniej; sama zaś kompozycja staje się czemś ubocznem. Publiczność idzie na koncert nie po to, żeby usłyszeć arcydzieła muzyki, lecz po to, żeby usłyszeć wykonawcę wirtuoza, podziwiać jego grę, technikę. Nie dziw więc, że wśród wirtuozów wytworzył się typ o rysach negatywnych, typ człowieka, upojonego własną wielkością, zarozumiałego aż do bez-



czelnej arogancji i drażliwego na wszystko, co nie jest bezwzględną pochwałą. Rzecz inna, że zdemoralizowała go nietylko publiczność, nieuświadomiona w rzeczach sztuki, ale dużo winy spada również na krytykę: recenzenci piszą o wirtuozie całe kolumny, rozwodzą się nad nim, jakby nad jakiemś ważnem zjawiskiem, mającem dla życia doniosłe znaczenie, jemu tylko, a nie kompozytorowi poświęcają główną uwagę; cóż zatem dziwnego, że wirtuoz, oszołomiony tem, rości sobie pretensje do wyjątkowego traktowania. Ile pochwał taki człowiek strawić potrafi, to jest rzecz wprost niepojęta! zresztą pisać o nim wolno tylko w słowach samych pochwał. Dodajmy jeszcze do tego, że wirtuoz, zmuszony do pracy nad techniką, wymagającą olbrzymiego nakładu czasu, nie może w większości wypadków pracować nad wykształceniem intelektualnem i nad jego pogłębieniem, że niemal nic nie czyta — poza recenzją o sobie; — zrozumiemy więc, że wirtuoz stać się musiał typem o mnóstwie rysów niesympatycznych, zjawiskiem negatywnem i wręcz szkodliwem dla muzyki i jej zadań.

I tu więc potrzeba reformy; jak ją przeprowadzić należy, tem zajmą się dalsze szkice.

WILHELM SOBEL.

PUCCINI CZY RÓŻYCKI?

(Z GENEZY „EROSA I PSYCHE")

Habent sua fata libelli...

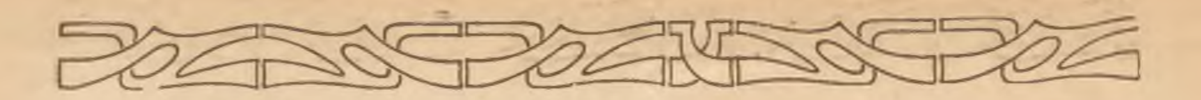
Utwory literackie — niezależnie od swej rzeczywistej wewnętrznej wartości — czasami „robią karjerę" w świecie, zupełnie jak ludzie. I do niejednej książki lub dzieła scenicznego można zastosować znane zdanie o niezręczności bociana, który poniósł dziecko o kilkanaście kroków za daleko, do chaty wieśniaczej miast pałacu.

I w świecie sztuki przypadek często decyduje o powodzeniu. Gdyby genialna „Carmen" Bizeta nie uwieczniła po wsze czasy nowelki Prospera Merimé, któżby dziś o niej coś wiedział?

A jeszcze klasyczniejszym przykładem jest znana „Arlezjanka" Daudeta z muzyką Bizeta. Podczas gdy melodramat Daudeta na premierze doznał entuzjastycznego przyjęcia, muzyka Bizeta przepadła. Dziś melodramat Daudeta spoczywałby już dawno w grobie zapomnienia, gdyby go nie powołała do życia niewiędnącej piękności muzyka. I tak Daudet uratował dla potomności muzykę Bizeta, a potem Bizet unieśmiertelnił dramat Daudeta. Znane są losy małoznacznej jednoaktówki sycylijskiego autora Giovanni'ego Verga, która posłużyła za temat do opery Mascagniego. Ktoby dziś pamiętał „Toskę" Wiktoryna Sardou, „Cyganerję" Murgera, gdyby tym utworom nie zapewnił żywota na scenach całego świata—Puccini?

Taki sam los „groził" przed kilkoma laty pięknemu poematowi dramatycznemu Jerzego Żuławskiego p. t. „Eros i Psyche". Głośny i możny Giacommo Puccini miał komponować tę operę, którą później skomponował Ludomir Różycki. (Dodajmy odrazu: z korzyścią dla sztuki polskiej; acz ze szkodą dla „karjery" światowej utworu polskiego poety).

Geneza tej opery sięga roku 1904, kiedy w teatrze lwowskim grano „Erosa i Psyche". Ówczesny kapelmistrz lwowskiej opery, włoski kompozytor Brunetto, aczkolwiek nie posiadał dostatecznej znajomości języka polskiego, aby zrozumieć należycie tekst dramatu, tak był jednak zachwycony poszczególnemi scenami, iż pod wpływem niezatartych wrażeń zwrócił się po powrocie do Włoch do bawiącego wówczas w Medjolanie śpiewaka operowego p. Romualda Rebczyńskiego z prosbą o przekład na język włoski „Erosa i Psyche". I rzeczywiście w r. 1910 p. Rebczyński za zezwoleniem autora rozpoczął tłumaczenie „Erosa" na język włoski z drugiego wydania książki. W międzyczasie jednak pojawiło się nowe wydanie utworu, znacznie zmienione, równocześnie pertraktacje z Brunettem się rozbiły, a tłumacz wyjechał do Berlina, gdzie w tym czasie w r. 1911 bawił Puccini, przygotowując premierę swojej opery „Dziewczyna ze Złotego Zachodu". P. Rebczyński zwrócił się do Pucciniego



z rękopisem swego przekładu, a mistrz włoski tak dalece się zainteresował utworem polskiego poety i tak był zachwycony zwłaszcza trzecim obrazem (pod krzyżem), że niechybnie dzieło byłoby przez Pucciniego skomponowane, gdyby w tym samym czasie nie był się zjawił u p. Rebczyńskiego, jako wyłącznego właściciela prawa przekładu na obce języki, kompozytor polski, Ludomir Różycki, który pragnął „Erosa i Psyche“ skomponować jako operę z tekstem niemieckim. Jakkolwiek pertraktacje z Puccinim były już omal na ukończeniu, aczkolwiek librettem zainteresował się żywo także inny głośny kompozytor włoski bar. Frachetti (kompozytor „Germanii“ i „Krzysztofa Kolumba“), zarówno autor utworu jak i tłumacz zrezygnowali z wszelkich. istotnie znacznych korzyści materjalnych i artystycznych i przekazali prawo kompozycji „Erosa“ polskiemu twórcy p. Różyckiemu. Przekładu utworu na język niemiecki miała dokonać tłumaczka Żeromskiego i innych. p. Stefanja Goldenring, ostatecznej przeróbki dokonała jednak poetka niemiecka Felicitas Leo, i w tej osnowie libretto, skomponowane przez Różyckiego, nabył najpierw dla sceny w Wrocławiu dyr. Runge, poczem berliński „Drei Masken-Verlag“ nabył wszelkie prawa do tej opery.

Jak wiadomo, dzieło Różyckiego doznało na scenach niemieckich i w Warszawie gorącego przyjęcia. Gdyby operę był skomponował Puccini, możnaby pisać o „entuzjastycznem“ przyjęciu w Paryżu i we Włoszech, w Ameryce i w Australji, gdzie o entuzjazm jest łatwiej. Mimowoli narzuca się tu wspomnienie „Cyganerji“, skomponowanej przez Pucciniego bez względu na to, iż komponował operę na ten sam tekst Leoncavallo. Czyżby projekt kompozycji „Erosa“ przez Pucciniego, jako opery włoskiej, musiał z kretesem już upaść ze względów konkurencyjnych? Możnaby na to odpowiedzieć żartem, iż obok opery „aktywistycznej“ Różyckiego do tekstu niemieckiego, mogłaby istnieć „pasywistyczna“ z librettem oryginalnem włoskiem.

D-r JÓZEF REISS.

Z KRAKOWA.

Organizacja muzyków. — Towarzystwo operowe. — Opera.

Wśród muzyków rozpoczął się żywy ruch organizacyjny. Najpierw przystąpili do organizacji *prywatni nauczyciele i nauczycielki muzyki;* jest ich u nas kilkaset. Dokonano wyboru Zarządu, którego pierwszą sprawą było ustanowienie minimalnych płac za lekcje, by położyć tamę niesłychanemu wyzyskowi, na jaki narażana jest większość prywatnych nauczycieli. Równocześnie muzycy-instrumentaliści, zajęci w rozmaitych prywatnych kapelach (orkiestrach w kinie, w kawiarni itp.) utworzyli „*Związek muzyków polskich*“ pod przewodnictwem wiolonczelisty p. Bolesława Kopystyńskiego. Jakie znakomite siły wchodzą w skład Związku, można się było przekonać na inauguracyjnym koncercie symfonicznym, na którym orkiestra złożona z 90 muzyków zdała świetny egzamin ze swej artystycznej dojrzałości. W programie prac Związku są stałe koncerty symfoniczne. Jeżeli tylko miasto zrozumie doniosłe znaczenie tych koncertów dla kultury muzycznej i pokaźną subwencją finansową poprze cele Związku, wówczas będzie miał Kraków tak oddawna upragnioną orkiestrę symfoniczną; jeśli zaś tej pomocy braknie, wówczas orkiestra nie utrzyma się, gdyż trudno wymagać od zawodowców, by swoje siły i czas poświęcali wyłącznie dla celów idealnych.

Gorliwie krzątają się również około organizacji nasi *organiści*. Niewiarogodne wprost są warunki, na jakich organiści w Małopolsce pracują: bez stałej płacy, bez ubezpieczenia na starość, bez udziału w gruntach kościelnych, jedynie zdani na łaskę parafian! Duchowieństwo krzywdzi i wyzyskuje organistów! Organista nasz— to synonim nędzy. Tem się tłumaczy, dlaczego coraz niższy jest stan muzyki wśród organistów polskich, dlaczego nam tak daleko do owej świetnej epoki muzyki kościelnej w dawnych wiekach i do tego poziomu, na jakim stoi wykształcenie organistów we Francji i w Niemczech. Tu musi nastąpić natychmiastowa i radykalna zmiana, jeśli nie chcemy, by muzyka organistowska zupełnie podupadła.

Polepszenie bytu wśród wszystkich muzyków w Małopolsce—oto główne zadanie organizacjj. Czuwać nad tem ma w pierwszej linji powołana do życia ważna nowa placówka. Mianowicie przy Delegaturze Ministerstwa kultury i sztuki w Krakowie utworzono *Sekcję muzyczną*, złożoną z 16 przedstawicieli wszystkich muzyków i instytucji muzycznych w Krakowie, jako radą przyboczną Delegatury. Zarząd tej

Sekcji stanowią: Dr. Reiss jako przewodniczący, prof. Stanisław Giebułtowski jako zastępca i p. Stanisław Bursa jako sekretarz. Referentem muzycznym Delegatury wybrano prof. Bolesława Raczyńskiego, znanego kompozytora, człowieka pełnego energji.

Ważną zdobyczą dla Krakowa jest utworzenie państwowej *Komisji egzaminacyjnej* dla kandydatów na nauczycieli muzyki. Dzięki staraniom Instytutu muzycznego, pozostającego pod kierunkiem p. Klary Czop-Umlaufowej, pozwoliło Ministerstwo na utworzenie tymczasowej Komisji, złożonej w połowie z nauczycieli Konserwatorjum, a w połowie z nauczycieli Instytutu. Pierwszy egzamin odbył się już w pierwszych dniach lipca: cztery kandydatki (fortepian i spiew) uznano za dojrzałe, jedną zaś przeznaczono do egzaminu poprawczego po ferjach; przy egzaminie położono główny nacisk na *muzykalność* kandydatek, a nie na stronę mechaniczną; *dyktando muzyczne* figuruje więc na czele przedmiotów egzaminacyjnych.

Poza pracą organizacyjną jest ruch muzyczny w Krakowie niezmiernie słaby. Jedyną „rozrywką" jest sezonowa opera, której przedstawienia odbywają się w teatrze miejskim im. Słowackiego, a którą prowadzi tutejsze *Towarzystwo operowe.* Istniejące od lat czterech, złożone z najlepszych sił miejscowych, spotyka ono od pierwszej chwili swej działalności niechęć i brak życzliwości tam, gdzie właśnie spotykać je powinno największe poparcie tj. u miasta. Od czterech lat walczy Towarzystwo o utworzenie stałej opery i o jej umiastowienie; niestety sprawa niema pomyślnych widoków mimo, że Towarzystwo przygotowało wszystko: ma pierwszorzędnych solistów ma dobry chór, opracowało repertuar, a dotychczasowe przedstawienia stanęły na wyżynie artystycznej.

Tegoroczny *sezon operowy* jest najświetntejszym, jaki kiedykolwiek Kraków posiadał. Opera lwowska, która przed wojną przyjeżdżała na gościnę letnią do Krakowa, nie dawała nigdy przedstawień o takiej wartosci, jak obecnie Tow. operowe. Wpłynęło na to nietylko staranne przygotowanie repertuaru, ale w pierwszym rzędzie udział sił *warszawskich* w orkiestrze i wśród solistów. Wyniki pracy Towarzystwa operowego zasługują na tem większe uznanie, że musiało ono zwalczyć niezliczone trudności, zanim zdołało przystąpić do otwarcia zapowiedzianego sezonu, choćby przytoczyć tylko jeden fakt tj. brak dekoracji i kostjumów; nie można ich było znikąd pożyczyć, aż dopiero w ostatniej chwili przywieziono je pociągiem pancernym (!) ze Stanisławowa z tamtejszej opery amatorskiej. Publiczność tłumnie uczęszcza na przedstawienia; za każdym razem widownia wyprzedana, a trudności nabycia biletów daje wyzyskiwaczom pole do paskarskich spekulacji. Repertuar dotychczasowy wcale bogaty objął: „Halkę" i „Straszny dwór", wystawione ze szczególnym pietyzmem jako hołd dla pamięci Moniuszki, nadto „Carmen", „Butterfly", „Cyganerję", „Cavalerię", „Pajace" i „Wertera".

NEKROLOGJA.

Hugo Riemann. Dochodzą nas wiadomości o zgonie jednego z najwybitniejszych uczonych muzycznych doby dzisiejszej, d-ra Hugona Riemanna, któremu obszerniejsze wspomnienie poświęcimy w jednym z następnych numerów.

Ruggiero Leoncavallo, kompozytor włoski, twórca popularnej opery „Pajace", którą zjednał sobie rozgłos i sławę, przedstawiciel „werystów", zmarł w Rzymie. Oprócz „Pajaców", Leoncavallo napisał „La Boheme", „Zazę", „Rolanda z Berlina", poemat symfoniczny „Serafita" i in.

Ks. Dr. Józef Surzyński, zasłużony dla muzyki polskiej pracownik, zmarł w Kościanach w Poznańskiem. Obszerniej o zasługach zmarłego napiszemy w następnym zeszycie „Przegl. Muz".

Stefan Surzyński, od r. 1913 organista i dyrektor muzyki w bazylice archikatedralnej we Lwowie zmarł tamże w dniu 6 kwietnia r. b. Zmarły był bratem rodzonym ś. p. ks. Józefa Surzyńskiego i Mieczysława Surzyńskiego. Urodzony w roku 1855 w Poznańskiem, kształcił się w muzyce pod kierunkiem ojca i brata Józefa, potem w szkole muzycznej w Ratyzbonie. W r. 1880 objął kierownictwo chóru przy stowarz. „Stella" w Poznaniu i z chórem tym wykonywał na liczny h koncertach utwory głębokiej treści i szerszego pokroju. Powołany w r. 1888 na dyrektora Tow. Muz. w Tarnowie i dyrygenta chóru katedralnego, na stanowisku tem przetrwał do roku 1913; podczas pobytu w Tarnowie, obok licznych kantat i oratorjów, wystawił tam opery: „Halkę", „Faworytę" „Rycerskość wieśniaczą" i in. Wydał 4 tomy pieśni narodowych w opracowaniu na chór męski, p. t. „Harfiarz", zbiór pieśni ludowych i narodowych na 1 głos (12 tomów), utwory organowe, podręcznik do nauki śpiewu chóralnego, broszurę o grze organowej, kantaty, pieśni, msze, transkrypcje orkiestrowe i t. d.

KRONIKA.

Inwentaryzacja przedmiotów z dziedziny muzyki. Ministerstwo Sztuki i Kultury zamierza wpisać do inwentarza przedmioty z dziedziny muzyki wyjątkowo cenne. Należą tutaj zbiory muzyczne w autografach i starych drukach; instrumenty muzyczne, korespondencje, dokumenty i pamiątki po muzykach, oraz przedmioty z dziedziny plastyki związane pośrednio z muzyką. Aby umożliwić spisanie wszystkich podległych inwentaryzacji przedmiotów oraz szybsze przeprowadzenie tej pracy Ministerstwo wzywa osoby prywatne, instytucje społeczne, gminy administracyjne lub wyznaniowe, aby zechciały przedstawić Ministerstwu pod adresem: Warszawa, Ordynacka № 15, ustnie lub piśmiennie spis zabytków, będących ich własnością.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego. Wspólna 54. — Telefon 266-07.